

# III.19. Das Rauschen modernistischer Form: John Dos Passos, Zora Neale Hurston und die Soundscapes der Moderne und frühen Postmoderne

Philipp Schweighauser

Dieser Artikel thematisiert den *acoustic turn* in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Ein solcher *turn* deutete sich erstmals in den späten 1960er Jahren an, als der Komponist und Kulturwissenschaftler R. Murray Schafer das World Soundscape Project an der Simon Fraser University lancierte. Schafers Monografie *The Tuning of the World* (1977) und das Werk *Acoustic Communication* (1984) seines Schülers Barry Truax läuteten die Frühphase des Forschungsfeldes ein, welches man heute als Sound Studies bezeichnet. Diese frühen Texte waren von einer ernststen Besorgnis über die zunehmende Lärmbelastung innerhalb und außerhalb der Städte angetrieben und brachten eine Reihe von Musikern und Forschenden aus unterschiedlichen Disziplinen mit dem Ziel zusammen, Kontinuitäten und Veränderungen in den akustischen Räumen der Vergangenheit und Gegenwart wissenschaftlich zu untersuchen. Weiterentwicklungen der *Sound-scape Studies* in diesem ursprünglichen, Schafer'schen Sinne lassen sich in der Zeitschrift *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology* verfolgen.

Die neuere Forschungsliteratur wendet sich weitgehend von Schafers und Truax' Fokussierung auf die akustische Ökologie ab und bettet die Untersuchung von Klanglandschaften und -technologien stärker in ihre gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte ein. In den 1990er Jahren und der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts erschienen mehrere wegweisende Werke, welche die Sensibilisierung unseres Hörsinns beförderten. Auch hier zeigt sich die Interdisziplinarität des Feldes, welches von Texten wie dem des Historikers Alain Corbin (*Les cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, 1994), des Literaturwissenschaftlers Bruce R. Smith (*The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*, 1999), der Wissenschaftshistorikerin Emily Thompson (*The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, 2002) und des Kommunikationstheoretikers Jonathan Sterne (*The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, 2003) geprägt wurde. Wie auch mein eigener Beitrag, *The Noises of American Literature: Toward a History of Literary Acoustics, 1890–1985* (2006), bezogen sich viele dieser Werke auf die in Jacques Attali bahnbrechender Publikation *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique* (1977) gelegten theoretischen Grund-

lagen. Mittlerweile hat sich das Feld der Sound Studies konsolidiert, was sich an der Veröffentlichung eines Handbuchs, Trevor Pinchs und Karin Bijstervelds *The Oxford Handbook of Sound Studies* (2012), und vierer gewichtiger Sammelbände ablesen lässt: Michael Bull und Les Backs *The Auditory Culture Reader* (2003), Petra Maria Meyers *Acoustic Turn* (2008), Jonathan Sterne's *The Sound Studies Reader* (2012) und Michael Bulls vierbändiges Kompendium *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (2013). Diese Werke fordern uns auf, das zu hinterfragen, was Sterne als „visualistische Definition der Moderne“ (Sterne 2003, 3) bezeichnet. Dabei zeigen sie auch die Grenzen sowohl des *linguistic* als auch des *iconic/pictorial turn* auf, welche letztlich beide vom Primat des Sehsinns ausgehen; die Moderne soll nicht nur besichtigt, sondern auch gehört werden.

## 1. Moderne: Neuer Lärm und neue Aufnahmetechniken

In diesem Sinne widmet sich dieser Aufsatz den Formen und Funktionen modernistischer literarischer Praxis im Kontext der akustischen Moderne. Die literarische Moderne kann zumindest teilweise als Antwort auf zwei parallele Entwicklungen der akustischen Welt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts betrachtet werden: erstens die quantitative Zunahme von Lärmquellen, welche den Prozess der Modernisierung begleitete; zweitens die Erfindung von Medien zur Tonaufnahme und -wiedergabe, welche neue Formen der Kommunikation akustischer Phänomene ermöglichte.

Unsere Klangwelt hat sich seit der Erfindung der Dampfmaschine in der ersten industriellen Revolution Mitte des 18. Jahrhunderts und der Verbreitung der Elektrotechnik in der zweiten industriellen Revolution Mitte des 19. Jahrhunderts drastisch verändert. Im Amerika des frühen 20. Jahrhunderts hallt das akustische Vermächtnis der Carnegies, der Rockefellers und der Fords noch immer durch die Straßen der Städte. Autos, Hochbahnen, Dampfschiffe und Flugzeuge führten neue Formen des Lärms und Rauschens in die US-amerikanische Klangwelt ein. Dies gilt ebenso für die Verbreitung der elektrischen Straßenbeleuchtung und die Einführung elektrischer Geräte in die Haushalte der oberen gesellschaftlichen Schichten in den USA (vgl. Tarr 2005).

Diese und weitere neue Technologien trugen signifikant zum Aufkommen einer akustischen Moderne bei, welche weitreichende Auswirkungen auf die Lebensqualität amerikanischer Bürgerinnen und Bürger hatte. In *The Soundscape of Modernity* hält Thompson fest, dass amerikanische Städter des frühen 20. Jahrhunderts ihre Umwelt als beispiellos laut empfanden (Thompson 2002,

6). Im Jahr 1925 beschreibt ein Journalist der *Saturday Review of Literature* das von ihm wahrgenommene akustische Chaos in all seiner Intensität: „Die Luft gehört dem stetigen Surren des Motors, dem regelmäßigen Scheppern der Hochbahn und dem Zwitschern des Stahlbohrers. [...] Die wiederkehrenden Explosionen des Verbrennungsmotors und das rhythmische Durchrütteln der Körper in schneller Bewegung bestimmen das Tempo und den Klang der Welt, in der wir leben müssen.“ (zit. in Thompson 2002, 117) In *The Tuning of the World* (1977) beschreibt Schafer den historischen Übergang von der agrarischen zur industriellen Produktion als Wechsel von einer *hi-fi* zu einer *lo-fi* Klanglandschaft. In einer „lo-fi Soundscape“, so Schafer, „verschwinden akustische Signale in einer überdichten Population von Klängen“, was bewirkt, dass „die gewöhnlichsten Geräusche und Klänge zunehmend verstärkt werden“ müssen, „damit man sie hören kann“ (Schafer 1994 [1977], 43) und die Orientierung im Zusammenspiel aller Klänge nicht gänzlich verliert.

Während vor der Zeit des Bürgerkriegs noch manch ein Beobachter fasziniert war ob des „Brummens der Industrie“ (Smith 2001, 119–146), nahmen Beschwerden über die Lärmbelästigung gegen die Jahrhundertwende signifikant zu. Ambrose Bierces Definition von Lärm in *The Devil's Dictionary* hält die neue Einstellung auf prägnante Weise fest: „Lärm, *Subst.* Ein Gestank im Ohr. Ungezähmte Musik. Das Kernprodukt und authentifizierende Zeichen von Zivilisation.“ (Bierce 1911, 169) Um 1900, so scheint es, gibt es ein Verlangen nach der Domestizierung von industriellem Lärm und dem Rauschen der Großstadt. Tontechniker und Akustiker hatten bereits seit den 1920er Jahren in systematischer Weise auf dieses akustische Problem reagiert, und ab 1926 benutzte der Akustiker Edward Elway Free den neu entwickelten Audiometer, um die Lautstärke der Klänge zu messen, welche auf die Ohren der New Yorker einprasselten. Free bestimmte dabei unterschiedlichste Formen des privaten und öffentlichen Verkehrs wie Autos, Pferdebusse und Hochbahnen als Hauptquellen des Lärms in New York City (Thompson 2002, 148 f.).

Am Beispiel Frees zeigt sich, wie eine neue Technologie benutzt wurde, um die ungebändigte Akustik der Moderne zu quantifizieren und sie dadurch unter eine gewisse epistemische Kontrolle zu bringen. Seit dem späten 19. Jahrhundert kamen zudem neue Medien auf, die einen rationalen, präzisen und wissenschaftlichen Umgang mit Klängen versprachen. Innerhalb von 60 Jahren, zwischen 1870 und 1930, wurden der Phonograph, das Telefon, das Radio, das Mikrofon, der Verstärker und der Tonfilm erfunden (Kahn 1999, 10). Im selben Zeitraum wurde das interaktive Medium des Phonographen allmählich durch das Einwegmedium des Grammophons ersetzt (Picker 2003, 112; 142–145). Anders als der Audiometer wurde keines dieser neuen Medien als unmittelbare Reaktion auf das zunehmend hörbare Lärmproblem der Moderne entwickelt. Dennoch ist ihr Ver-

hältnis zu Klängen Ausdruck des modernen „Verlangens nach klarem, kontrolliertem, signal-ähnlichem Klang“ (Thompson 2002, 3). Diese Medien waren Teil des Bestrebens, die akustische Welt unter technologische Kontrolle zu bringen. Als Apparate, die es ihren Benutzern erlauben, Klänge zu speichern und zu operationalisieren, versprachen sie möglichst rauschfreie akustische Beherrschung in Zeiten des klanglichen Chaos. Die neuen Medien riefen auf eindringliche Weise ein Begehren nach akustischer Kontrolle und kommunikativer Transparenz hervor, dessen Grenzen den Bewohnern lärmender, rauschender Städte wie Chicago und New York tagtäglich aufgezeigt wurden. Dieses Begehren äußerte sich in den unterschiedlichsten Bereichen. Im Falle des Phonographen manifestierte es sich etwa in Edisons Behauptung vom Juli 1877, dass das neue Medium „die menschliche Stimme zu jedem künftigen Zeitpunkt perfekt speichern und automatisch reproduzieren können wird“ (zit. in Millard 1995, 25).

## 2. Das Rauschen modernistischer Literatur

Die modernistische Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte sich aus dieser grundlegend veränderten Medienlandschaft heraus. Man kann sie zumindest teilweise sowohl als eine Reaktion auf die veränderte Klanglandschaft der Moderne verstehen wie auch als einen Beitrag dazu. Wie aber verhandeln literarische Texte die akustische Moderne und in welchem Verhältnis stehen sie zu den Tonwiedergabemedien und deren Verarbeitung der neuen Klangwelt? Mit der Erfindung des Phonographen und des Films, so Friedrich Kittler, veränderte sich die gesellschaftliche Rolle des Schreibens grundlegend (1986). Die Präzision, mit welcher die neuen Medien akustische und optische Daten aufzeichnen können, steht der alten Technologie des Schreibens schlicht nicht zur Verfügung. Infolgedessen verliert das Schreiben sein Monopol auf die Datenspeicherung und wird nun als ein Medium neben anderen Medien sichtbar. Gemäß Kittler blieben den Schriftstellern nur zwei Alternativen im Zeitalter des Phonographen und Films: Sie konnten entweder ihr Augenmerk auf das Medium der Schrift selbst richten und – ganz im Sinne der Modernisten – einen „Kult von und für Buchstabenfetischisten“ ins Leben rufen, oder aber Songtexte schreiben und dadurch die „imaginären Stimmen“ der Literatur hinter sich lassen, um sich den „realen“ Stimmen der Tonaufzeichnung zu widmen (Kittler 1986, 125 f.). Kittlers pauschaler Behauptung muss man mit Vorbehalten gegenüberreten, vor allem, weil sie die Vermitteltheit der von den neuen Medien reproduzierten Klänge ignoriert und dadurch auf unkritische Weise dem oben angesprochenen Begehren nach kommunikativer Transparenz Ausdruck verleiht. Und doch regt uns Kittlers medien-

archäologischer Blick an, eine entscheidende Frage bezüglich der literarischen Darstellung akustischer Phänomene im Allgemeinen und insbesondere von Lärm, Geräuschen und Rauschen – drei möglichen Übersetzungen von *noise* – zu stellen: Wie kann Literatur überhaupt *noise* darstellen, wenn sie – zwangsläufig – den außerhalb der Sprache liegenden, ungebärdigen Lärm auf die Ordnung des Alphabets reduzieren muss? Wie N. Katherine Hayles anmerkt, ist „Rauschen [*noise*], wenn es in den Bereich der Sprache rückt, immer schon Sprache und nicht Rauschen“ (Hayles 1990, 29). Lärm, Rauschen und Geräusch sind das, wogegen sich Sprache selbst definiert; sie sind das Andere, das stummgeschaltet werden muss, damit Sprache hervortreten kann. Streng genommen ist es deshalb unmöglich, über Lärm, Geräusche und Rauschen zu sprechen oder zu schreiben. Jede Untersuchung literarischer Darstellung von *noise* sieht sich deshalb mit der komplexen Frage der Darstellbarkeit eines Undarstellbaren konfrontiert. Darüber hinaus muss sich eine solche Untersuchung der Frage stellen, inwiefern jeglicher Versuch, *noise* darzustellen, immer schon ein Akt der Bändigung oder Eingrenzung ist.

Modernistische Schriftsteller beantworten diese Frage mit einer bewussten Absage an das Versprechen kommunikativer Transparenz, welches die neuen Klangmedien so wirkungsmächtig evozieren. Stattdessen lassen ihre Repräsentationen der modernen Klanglandschaft deren Lärm und Rauschen in die formale Organisation ihrer Texte sickern, wobei versucht wird, die Alterität der nicht-textlichen Phänomene zumindest teilweise zu erhalten. Durch ihre formalen Innovationen und Verfremdungen, durch ihre Negativität und ihre schiere Schwierigkeit verzögern, hemmen und stören modernistische Texte Kommunikationsprozesse (zwischen Texten und Lesern, aber ebenso zwischen Texten und dem weiteren kulturellen Umfeld, in dem Texte entstehen, zirkulieren und ausgetauscht werden) in einem derartigen Ausmaß, dass die Behauptung angemessen scheint, dass *noise* im informationstheoretischen Sinne – als Gegenteil von Redundanz und sowohl informationsreichstes als auch unverständlichstes Signal (Shannon und Weaver 1963, 13) – eines der konstitutiven formalen Prinzipien modernistischer Texte ist.

Informations- und systemtheoretisch betrachtet kann man die literarische Moderne womöglich am besten als eine Art kulturelle Störung begreifen, als eine Infusion von Rauschen ins Meer der Redundanz, die von den neueren Massenmedien gefüttert wird. Um es in William R. Paulsons Worten zu sagen: „Die Literatur ist das Rauschen der Kultur [*noise of culture*], der reichhaltige und unbestimmte Randbereich, in den Mitteilungen gesendet werden und nie wieder in identischer Form zurückkehren, in dem die Signale nie ganz so empfangen werden, wie irgend etwas gesendet wurde.“ (Paulson 1988, 180) Paulsons faszinierende Untersuchung bildet einen wichtigen Ausgangspunkt für diesen Artikel, wobei zu

betonen ist, dass Paulsons zentrale These von der marginalen kulturellen Position der Literatur – „Die Literatur ist nicht und wird nie wieder im Zentrum der Kultur stehen, sollte sie dies jemals getan haben“ (Paulson 1988, 180) – historisiert werden muss. Schlussendlich sind modernistische literarische Texte sowohl Orte der Darstellung als auch der kulturellen Produktion von *noise*.

## 2.1. John Dos Passos: *Manhattan Transfer*

Es gibt nur wenige modernistische Texte, die das Getöse der städtischen Moderne mit einer derartigen Intensität aufrufen wie *Manhattan Transfer*. Dos Passos' fiktionale Soundscape ist durchsetzt vom „ohrenbetäubende[n] Rasseln“ der Hochbahn und ihren „[z]ackige[n] Streifen grellen Lärms“, „von knirschendem Rädergerassel, vom Geklapper der Hufe“, vom „dumpfe[n] Stoß“ ablegender Schiffe und deren „Gerassel der Ankerketten“, vom „wirren Lärm des Verkehrs, der Menschenstimmen, des Baugetöses, der aus den Straßen der Innenstadt emporquillt“, von einer Dampfwalze, die „auf der frisch geteerten Schotterung der Straße [...] auf und ab“ rasselt, und vom „unaufhörlich zischende[n] Geschlitter“ von Autos (Dos Passos 1986 [1925], 15; 170; 54; 73; 103; 121; 176). Die Straßen in Dos Passos' New York sind „lärmend wie ein Blasorchester“ und die Fifth Avenue „pocht mit grell anschwellenden Schmerzen“ (Dos Passos 1986 [1925], 321; 184). In der modernen Metropole, so legt Dos Passos nahe, ist Lärm zu einer Art akustischen Gewalt geworden.

Dos Passos zeichnet jedoch den Lärm New Yorks nicht auf dieselbe Weise auf, wie dies Edward Elway Free mithilfe des Audiometers im Jahr nach der Veröffentlichung von *Manhattan Transfer* (1925) tat. In seinen Darstellungen der Großstadt versucht Dos Passos nicht, den Lärm darstellerisch einzudämmen. Stattdessen nimmt er die Herausforderung an, das darzustellen, was letztlich undarstellbar bleibt, indem er *noise* zum strukturellen Prinzip seiner eigenen literarischen Praxis macht. So beginnt etwa der Roman mit einer impressionistischen Schilderung der Ankunft von Immigranten in einem maschinenähnlichen New York: „Handwinden wirbeln herum mit hellem Kettengeklirr. Gittertore öffnen sich, Füße trappeln über den Spalt, Menschengruppen wälzen sich durch den mistverpesteten hölzernen Tunnel des Fährhauses, zusammengequetscht und kollernd und stoßend wie Äpfel, die man in die Rutsche einer Obstpresse schüttelt.“ (Dos Passos 1986 [1925], 7) Diesem ersten panoramisch-fragmentierten Blick auf die Stadt folgt unvermittelt eine düstere Geburtsszene: „Das Neugeborene krümmte sich kläglich in der Watte wie ein Knäuel Regenwürmer.“ (Dos Passos 1986 [1925], 7) Und schon finden wir uns, noch immer auf der ersten Seite des Buchs und ebenso unvermittelt, auf einem „Fährboot“, wo ein „alter Mann Violine [spielt]“

und „mit der Spitze eines rissigen Lackschuhs [...] den Takt [klopft]“ (Dos Passos 1986 [1925], 7). In Analogie zu Werner Wolfs (1999) Begriff der *musicalization of fiction* kann man hier von einer *noisification of fiction* sprechen – ein Begriff, der stärker als Wolfs Terminus die modernistische *Störung* der Harmonie hervorhebt. Dos Passos' rapide Perspektivenwechsel, seine formalen Brechungen und seine Auflösungen linearer Erzählstrukturen verweigern sich den Codes der instrumentellen Kommunikation. Dos Passos träumt nicht den Traum kommunikativer Transparenz; stattdessen erhebt er *noise* zu einem ästhetischen Prinzip und kann dadurch die Alterität und Unsagbarkeit des Lärms, den er darstellt, zu einem gewissen Grad erhalten. Ein hoch experimenteller Text wie *Manhattan Transfer* (1925) stört und behindert Kommunikationsprozesse zwischen Texten und Lesern und injiziert damit *noise* in die Kanäle kultureller Kommunikation. In Hörweite des physischen, hörbaren *noise* der Moderne wetteifert Dos Passos nicht mit den neuen Klangmedien um die akustische Beherrschung der modernen Klangwelt. Stattdessen entwickelt er eine Ästhetik des Rauschens, welche die formale und mediale Verfasstheit der Literatur, die physische Anordnung von Worten auf dem Papier, in einer derart radikalen Weise rekonfiguriert, dass die kommunikative Funktion der Literatur nicht mehr gesichert scheint.

## 2.2. Zora Neale Hurston: *Their Eyes Were Watching God*

Wenn wir uns von der städtischen Welt des Romans *Manhattan Transfer* von Dos Passos (1925) ins ländliche Eatonville von Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God* (1937) begeben, kommen wir nicht umhin, die großen Unterschiede zwischen diesen beiden Texten zu konstatieren. Die relativ simple Plotstruktur, die realistische Oberfläche und der ländliche Schauplatz von Hurstons Roman scheinen wenig mit der narrativen Diskontinuität, den impressionistischen Techniken und der ausgeprägten Urbanität von *Manhattan Transfer* gemein zu haben. So kurz und unvollständig diese Liste von Unterschieden sein mag, drängt sich hier bereits die Frage auf, ob wir es hier nicht mit zwei völlig unterschiedlichen Schreibtraditionen zu tun haben. Und tatsächlich neigen Literaturhistoriker dazu, die afroamerikanische Moderne – die Harlem Renaissance – allgemein und Hurstons Werk im Besonderen weitgehend unabhängig oder gar in Absetzung zum angloamerikanischen Modernismus zu behandeln (Baker 1987; Hutchinson 2001).

Sobald wir jedoch gewahr werden, dass sowohl Dos Passos' Auflösung narrativer Kontinuität als auch die Interferenzen, die Hurston zwischen afroamerikanischer Mündlichkeit (Geschichtenerzählen, Gesang, ritualisierte Beleidigungen, der Klatsch auf der Veranda) einerseits und der schriftlichen Form des Romans

andererseits generiert, zu einer literarischen Strömung gehören, welche die Störung vorherrschender Kommunikationsformen im Blick hat, werden Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Texten evident, welche die offensichtlicheren Unterschiede überlagern. Henry Louis Gates Jr. (1993) betrachtet *Their Eyes Were Watching God* (Hurstons 1937) als den ersten *speakerly text* der US-amerikanischen Literaturgeschichte – als den ersten Text, der die Muster und Klänge des Sprechens im geschriebenen Medium zu reproduzieren vermag. Gates' (1993) Erörterung von Hurstons Innovationskraft verortet diese überzeugend innerhalb der afroamerikanischen Kultur. Gleichzeitig gilt es jedoch festzuhalten, dass es gerade Hurstons kulturell spezifische Brechungen sind, ihr Einbringen afroamerikanischer Formen der Mündlichkeit ins Schreiben, welche vorherrschende Formen literarischer Kommunikation infrage stellen und dadurch ihre Verwandtschaft mit der angloamerikanischen Moderne aufzeigen. Gegen den Schluss des Romans ist auch die zu Beginn eher nüchtern-distanzierte Erzählerstimme von den Rhythmen und Wiederholungen mündlichen Ausdrucks geprägt: „Der Tag des Schusses und des blutigen Körpers und des Gerichtssaals kam, und aus jeder Zimmerecke, aus jedem Stuhl und allem fing ein Schluchzen und Seufzen zu singen an. Zu singen, zu schluchzen und seufzen, singen und schluchzen.“ (Hurstons 2011 [1937], 254) Hurstons literarische Verarbeitung des Klangs afroamerikanischer Mündlichkeit lässt ihren Text selbst zu einer jegliche Reinheitsgebote unterlaufenden, lärmenden, rauschenden Kommunikationsform werden.

In Hörweite des *noise* der Moderne lehnen es sowohl angloamerikanische als auch afroamerikanische Modernisten ab, zeitgenössischen Toningenieuren und Akustikern nachzueifern, welche die Welt des Klangs zu regulieren, kodifizieren und bändigen versuchen. Stattdessen lassen sie die formale Organisation ihrer Texte vom *noise* durchdringen. Hurstons Ästhetik knüpft in diesem Sinne an zentrale darstellerische Strategien des angloamerikanischen Modernismus an: Verfremdung, Negativität und der Wille zur Erneuerung: „MAKE IT NEW.“ (Pound 1972, 265) Ich verstehe Hurstons *antiphonales Spiel* (vgl. Sundquist 1993) mit Buchstaben und Lauten als Quelle einer semiotischen Störung, die analog zu Dos Passos' strategischer Unterbrechung des Erzählverlaufs funktioniert. Paradoxerweise ist es gerade im kulturell spezifischen Zusammenspiel von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in welchem Hurstons Vorhaben am deutlichsten mit der Ästhetik des *noise* und kommunikativen Widerstands ihrer weißen Zeitgenossen zusammentrifft.

Gleichzeitig gilt es, Folgendes festzuhalten: Wenn Dos Passos und Hurston auch eine modernistische Ästhetik des Rauschens gemein haben, beziehen sich ihre Texte auf unterschiedliche akustische Umgebungen. Wenn die Verfremdungen, Brechungen und Fragmentierungen von *Manhattan Transfer* zumindest teilweise als Reaktion auf eine urbanisierte und industrialisierte moderne Klangland-



schaft betrachtet werden können, muss man sich zugleich bewusst sein, dass die technologische Moderne und ihre akustischen Begleiterscheinungen Hurstons fiktionalisiertes Dorf im ländlichen Süden kaum tangierten. Die Klänge, die wir in Hurstons Florida hören, sind nicht diejenigen von Hochbahnen, Flugzeugen oder Verbrennungsmotoren, sondern das „[S]chreien“ (Hurstons 2011 [1937], 80) von Matts Esel, das „Kreischen des Windes“ (Hurstons 2011 [1937], 210), der einen Wirbelsturm ankündigt, und vor allem die Klänge der mündlichen afroamerikanischen Tradition: das Geschichtenerzählen und ‚signifyin(g)‘ – eine Vielzahl von Wortspielen in der afroamerikanischen Alltagssprache, von ritualisierten Beleidigungen bis zu Parodien von Sprech- und Musikstilen – in Eatonville; die Musik, der Gesang sowie die ausgelassen laute Stimmung in den Everglades.

Hurstons Roman erinnert uns daran, dass die für angloamerikanische Modernisten zentrale Bezugnahme auf die sozioökonomische und technologische Moderne nur teilweise adäquat für literaturwissenschaftliche Besprechungen des afroamerikanischen Modernismus genutzt werden kann – obwohl dieser Bezugsrahmen selbstverständlich auch für die Harlem Renaissance relevant ist, man denke an die nördlichen, städtischen Passagen von Jean Toomers *Cane* (1923) oder an Sterling A. Browns Gedicht *Strong Men* (1931), welches die Sklavenökonomie als Kernpunkt der westlichen Moderne betrachtet (vgl. Wilks 2005). Wenn es, wie Houston A. Baker Jr. (1987) und Paul Gilroy (1993) dies fordern, einen Begriff der schwarzen/afroamerikanischen Moderne braucht, dann braucht es ebenso einen Begriff der schwarzen/afroamerikanischen akustischen Moderne. Jene akustische Moderne beinhaltet Laute der mündlichen Tradition, welche den etablierten kommunikativen Netzwerken der angloamerikanischen Moderne teils fremd sind. Diese Laute, diese Geräusche, dieses Rauschen signalisieren eine Alterität, deren Ursprünge in Afrika und in der Sklaverei liegen; sie kennzeichnen ein Anderssein, das von einer Geschichte kolonialer Ausbeutung geprägt ist. Diesen Klängen das Ohr zu leihen, mag uns helfen, die Spezifität der afroamerikanischen Moderne zu verstehen, und sollte uns davon abhalten, zwei verwandte und doch verschiedene Ästhetiken des *noise* innerhalb des US-amerikanischen literarischen Modernismus zu vermischen.

### 3. Literatur der Postmoderne: Ästhetik des Rauschens bei Pynchon und Reed

Im Übergang von der literarischen Moderne zur frühen Postmoderne, zu Texten wie Thomas Pynchons *Die Versteigerung von No. 49* (1966) und des afroamerikanischen Schriftstellers Ishmael Reeds *Mumbo Jumbo* (1972), lassen sich sowohl

thematische Veränderungen als auch ästhetische Kontinuitäten beobachten (vgl. Schweighauser 2006, 143–171). Noch sehr viel stärker als bei Dos Passos rückt bei Pynchon das Rauschen elektrischer Apparate (Klimaanlagen, Neonröhren, Bürogeräusche) und Kommunikationsmedien (Fernseher, Radio, Muzak) ins Zentrum des Interesses. Während die akustische Welt von Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) regelmäßig von schrillen Klängen zerrissen wird, hören wir bei Pynchon (1966) oft ein konstantes Hintergrundrauschen, ein Meer von Redundanz, welches bereits zu Beginn des Romans explizit mit einem Zustand maximaler Entropie, der Erreichung eines thermodynamischen Gleichgewichts, an dem die Welt zum Stillstand kommt, gleichgesetzt wird. An die Texte von Dos Passos und Hurston muss man ein theoretisches Verständnis von *noise* noch herantragen, um das Verhältnis zwischen literarischer und sozioökonomischer Moderne kommunikationstheoretisch zu bestimmen; bei Pynchon ist dies bereits in die diegetische Welt eingeschrieben. Dies gilt insbesondere für „W. A. S. T. E.“, das (zumindest in einer Lesart) alternativ-subversive Kommunikationssystem in Pynchons Roman, sowie die Untergrund-Radiostation „KCUF“ (1966, 9) und Rockbands wie „Sick Dick and the Volkswagens“ (1966, 14) und die „Paranoids“ (1966, 23–25), welche den thermodynamischen Zustand maximaler Entropie von Oedipa Maas' Vorstadtwelt der *Tupperware parties* mit einer Injektion maximaler Entropie im informationstheoretischen Sinne, kurz *noise*, entgegentreten (Shannon und Weaver 1963). So sind denn W. A. S. T. E. und die Repräsentanten der Gegenkultur der 1960er Jahre Chiffren für das, was der Roman mit seiner eigenen Innovationskraft selbst tut: Er stört die geregelten Kommunikationsabläufe der Kultur mit einer Ästhetik der Negativität und des Rauschens, welche die frühe Postmoderne weitgehend von der Moderne übernimmt.

In seinem Spiel mit Text und Bildern, seiner Jazz-Ästhetik (vgl. III.21 von AMMON), seiner Verarbeitung einer Vielzahl literarischer Gattungen, seinem parodistischen Gebrauch von Fußnoten und gelehrten Zitaten und seiner nichtlinearen Erzählweise ist Reeds *Mumbo Jumbo* (1972) von einem gleich starken Willen zur ästhetischen Erneuerung geprägt. Bereits der Titel kündigt jedoch an, dass der Autor auch ein spezifisch afroamerikanisches Anliegen hat: Es geht ihm um eine Umwertung afroamerikanischer Sprach- und Musikformen, die von vielen Weißen als *mumbo jumbo*, als Kauderwelsch, abgetan wurden. Reeds postmoderner historischer Roman führt uns vorwiegend in die 1920er Jahre der Harlem Renaissance, also in Zora Neale Hurstons Epoche zurück und zelebriert die Energie und Widerständigkeit afrikanischen und afroamerikanischen Ausdrucks, von haitianischem Voodoo, ägyptischer Mythologie, Blues, Ragtime, Jazz, Tanz und afroamerikanischer Literatur. Reed inszeniert eine Konfrontation zwischen zwei kulturellen Bewegungen: dem ‚atonistischen Weg‘ des ‚Wallflower Order‘, welcher für eine als apollinisch, steril und zerstörerisch verstandene jüdisch-

christliche Kultur steht, und dem ‚Jes Grew‘ (einfach so gewachsen), welches die Vitalität und kreativ-dionysische, rauschend laute Energie emergenter schwarzer Kultur verkörpert: „Jes Grew war das Durchgeknallte im Künstler, der lieber in Zungen redete als ‚gepflegt, sauber und deutlich‘ zu sein.“ (Reed 1972, 211) Letztlich untergräbt der Roman diese essentialistischen Dichotomien in postmoderner Manier, aber die strukturelle Zentralität dieser Konfrontation im Roman erinnert uns daran, was bereits in der Besprechung von Dos Passos' *Manhattan Transfer* und Hurstons *Vor ihren Augen sahen sie Gott* klar wurde: Die angloamerikanische und afroamerikanische Literatur der Moderne und frühen Postmoderne ist von einer gemeinsamen, widerständigen Ästhetik des Rauschens geprägt, welche sich der Forderung nach kommunikativer Transparenz verweigert und gängige, zur Redundanz neigende Kommunikationspraktiken stört. Gleichzeitig manifestiert sich diese Ästhetik in kulturell spezifischer Weise, Zeugnis davon ablegend, dass die Segnungen und Flüche der sozioökonomischen Moderne schon immer ungleich verteilt waren.

## Literatur

Vorbemerkung: Dieser Text ist eine von Daniel Allemann ins Deutsche übersetzte und vom Autor erweiterte Version von Schweighauser 2008. Mit Ausnahme der Romane Dos Passos' und Hurstons, die in der deutschen Übersetzung zitiert werden, wurden sämtliche Zitate aus englischsprachigen Texten von Allemann ins Deutsche übersetzt. Der Autor dankt Sixta Quaßdorf für ihre sorgfältige Korrekturlektüre.

- Attali, Jacques. *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Baker, Houston A., Jr. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Bierce, Ambrose. *The Unabridged Devils Dictionary*. Hrsg. von David E. Schultz und S. T. Joshi. Athens: University of Georgia Press, 2000 [1911].
- Brown, Sterling A. „Strong Men“ [1931]. *The Collected Poems of Sterling A. Brown*. Hrsg. von Michael S. Harper. Evanston: Northwestern University Press, 1980. 56–58.
- Bull, Michael (Hrsg.). *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 Bde. London: Routledge, 2013.
- Bull, Michael und Les Back (Hrsg.). *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg, 2003.
- Corbin, Alain. *Les cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1994.
- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Übers. von Paul Baudisch. Mit einem Nachwort von Günther Klotz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.
- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. London: Penguin, 1987 [1925].

- Gates, Henry Louis, Jr. „Their Eyes Were Watching God“. Hurston and the Speakerly Text“. *Zora Neale Hurston: Critical Perspectives Past and Present*. Hrsg. von Henry Louis Gates Jr. und Kwame Anthony Appiah. New York: Amistad, 1993. 154–203.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. London: Virago, 1997 [1937].
- Hurston, Zora Neale. *Vor ihren Augen sahen sie Gott*. Übers. und mit einem Nachwort von Hans-Ulrich Möhring. Gräffelfing: Edition Fünf, 2011.
- Hutchinson, George. „Identity in Motion: Placing Cane“. *Jean Toomer and the Harlem Renaissance*. Hrsg. von Geneviève Fabre und Michel Feith. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. 38–56.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Voice, Sound, and Aurality in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Kittler, Friedrich A. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- Millard, Andre J. *America on Record: A History of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Paulson, William R. *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- Picker, John M. *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Pinch, Trevor und Karin Bijsterveld (Hrsg.). *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1972.
- Pynchon, Thomas. *Die Versteigerung von No. 49*. Übers. von Wulf Teichmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. London: Picador, 1979 [1966].
- Reed, Ishmael. *Mumbo Jumbo*. New York: Scribner, 1996 [1972].
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny, 1994 [1977].
- Schweighauser, Philipp. *The Noises of American Literature, 1890–1985: Toward a History of Literary Acoustics*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- Schweighauser, Philipp. „The Noises of Modernist Form: Dos Passos, Hurston, and the Soundscapes of Modernity“. *American Studies as Media Studies*. Hrsg. von Frank Kelleter und Daniel Stein. Heidelberg: Winter, 2008. 47–55.
- Shannon, Claude Elwood und Warren Weaver. *The Mathematical Theory of Communication*. Chicago: University of Illinois Press, 1963.
- Smith, Bruce R. *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Smith, Mark M. *Listening to Nineteenth-Century America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Sterne, Jonathan (Hrsg.). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012.
- Sundquist, Eric J. *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1993.

- Tarr, Joel A. „The City and Technology“. *A Companion to American Technology*. Hrsg. von Carroll Pursell. Oxford: Blackwell, 2005. 97–112.
- Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. London: MIT Press, 2002.
- Toomer, Jean. *Cane*. New York: Liveright, 1993 [1923].
- Truax, Barry. *Acoustic Communication*. 2. Aufl. Westport: Ablex, 2001.
- Wilks, Jennifer. „Writing Home: Comparative Black Modernism and Form in Jean Toomer and Aimé Césaire“. *Modern Fiction Studies* 51.4 (2005): 801–823.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.